



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: L'expertise des signatures artistiques

Author: Tadeusz Widła

Citation style: Widła Tadeusz. (1980). L'expertise des signatures artistiques.
"Bulletin du Musée National de Varsovie" (Nr 1, (1980) s. 7-24).



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

L'EXPERTISE DES SIGNATURES ARTISTIQUES

Les situations où les muséologues et les historiens d'art s'adressent aux experts en écritures afin d'obtenir leur opinion sur l'authenticité d'une signature ou d'un autre énoncé écrit, deviennent de plus en plus fréquentes.¹ Il faut considérer ces comportements comme justes. Ce ne sont que les experts en écritures qui peuvent affirmer si l'énoncé écrit avait été peint par l'auteur dont d'autres énoncés écrits sont fournis comme matériel de comparaison incontestable. Les cas de plusieurs erreurs des conservateurs et des historiens d'art pendant l'examen des signatures, corrigées par des experts en écritures ont convaincu que ce type d'analyse doit être mené par les experts en écritures.

Les énoncés écrits sur les tableaux possèdent plusieurs propriétés qui rendent l'examen d'identification des signatures très difficile même pour des experts en écritures qui n'avaient jamais travaillé avec le problème particulier des signatures des artistes. Il faut bien se rendre compte du caractère d'informations fournies par des signatures, de l'influence des matériaux de peinture sur l'écriture, des critères du choix du matériel de comparaison etc, pour pouvoir mener à bien ces analyses et obtenir de bons résultats. Ce travail a pour but une courte présentation de ce problème. Sa base scientifique est constituée par les études théoriques sur quelques propriétés des matériaux d'écriture utilisés par les peintres pour signer leurs oeuvres. Les conclusions de ces études ont été confirmées par des examens pilotes sur le matériel empirique c.-à-d. les signatures dont on a obtenu les photographies au Musée National à Varsovie et au Musée de Haute Silésie à Bytom. De plus dans le présent article nous avons présenté l'état actuel, malheureusement insuffisant, des recherches dans le domaine de l'authenticité des signatures et quelques remarques tirées de notre propre expérience.

*

* *

Par le terme signature nous comprenons la marque autographe de l'artiste, le plus souvent en forme de lettres apposées afin d'attester qu'il est l'auteur de l'oeuvre signée, que cette oeuvre

1. Cf. p. ex.: E. Grabska: "Wczesny obraz Kandinsky'ego w Muzeum Śląskim", *Rocznik Sztuki Śląskiej*, VII, 1970, p. 154;
R. Soszalski: "Wytwór sztuki malarskiej jako przedmiot badań kryminalistycznych", *Problemy Kryminalistyki*, 97-98, p. 481 et d'autres.

est terminée et peut être exposée, achetée ou vendue.² La signature est généralement constituée par le nom patronymique accompagné ou non d'une ou de plusieurs initiales, d'un ou de plusieurs prénoms, qui peut être remplacé par le monogramme ou le signe symbolique suivi, pas toujours, d'une date et du lieu de création de l'oeuvre. Parfois la signature est constituée par un long énoncé se composant même de plusieurs phrases. Il arrive qu'elle se compose d'une phrase simple ne comportant qu'un sujet en forme de nom d'auteur et un prédicat écrit en abrégé c'est-à-dire p.ex. l'abréviation fec., fct, fc., f, del., d. (*delineavit*) etc. On rencontre assez souvent, surtout sur de vieux tableaux, des signatures en forme de monogrammes c.-à-d. les principales lettres d'un prénom et d'un nom d'artiste. Il y avait des peintres qui n'apposaient que des monogrammes à leurs ouvrages, d'autres, p.ex. Dürer ou Hans Suess de Kulmbach, en général des monogrammes, d'autres encore (p.ex. Matejko ou Wyspiański) utilisaient les uns et les autres. Sur de vieux tableaux, on rencontre en principe aussi des signatures sous la forme d'un signe symbolique comme, p.ex. une figure géométrique ou un objet quelconque. Le serpent (dragon?) ailé de Lucas Cranach peut nous servir ici d'exemple classique. On rencontre des signatures et d'autres textes écrits sur la peinture ainsi que sur le support. Certains artistes signaient seulement aux endroits précis³ mais c'est un trait assez rare qui peut être considéré comme distinctif, individuel. "Les petits maîtres néerlandais" avaient l'habitude de signer sur le feuillage d'un arbre, les meubles peints etc. Il y a des signatures sur les cartouches qui peuvent se trouver au bas d'un tableau ou bien faire partie du contenu présenté dans le tableau. Il arrive que la signature est cachée et seulement l'application de techniques spéciales d'éclairage (UV, IR etc.) ou bien l'enlèvement de l'encadrement pour laisser voir la partie masquée nous permettent de la révéler.

L'authenticité de la signature ne préjuge pas de l'authenticité du tableau et inversement, l'authenticité du tableau ne préjuge pas de l'authenticité de la signature. La littérature du sujet et mes recherches prouvent qu'il y a quatre situations possibles, c.-à-d.:

- 1) Le tableau et la signature sont authentiques,
- 2) Le tableau et la signature ne sont pas authentiques,
- 3) Le tableau est authentique, la signature est non-authentique,
- 4) La signature est authentique, le tableau est non-authentique.

Les deux premières situations sont claires. C'est l'exemple classique du tableau complètement authentique ou bien de la falsification classique. Les deux suivantes sont déjà plus compliquées. Le troisième cas c'est le tableau signé par une autre personne qui n'en est pas l'auteur. Le plus souvent c'est une forme de falsification. Le faussaire choisit un tableau semblable aux oeuvres d'un artiste apprécié sur le marché et le signe de ce nom. L'histoire nous donne encore d'autres exemples. Le tableau p.ex. de Cima da Conegliano pris incontestablement au XVIIIe ou au XIXe siècles pour le tableau de G. Bellini était signé de ce dernier nom dans la fausse conviction, bien qu'un peu motivée, que c'était son oeuvre. On connaît aussi des cas de signatures non-authentiques qui étaient pourtant conformes à la vérité. Sandrart en trouvant le tableau non

2. H. J. Fürste: "Die rechtliche Beurteilung der Kunstwerkfälschung" in: *Fälschung und Forschung*, Museum Folkwang Essen und Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin, 1976, p. 12; *Słownik terminologiczny sztuk pięknych* (rédigé sous la direction de S. Kozakiewicz), Warszawa, 1969, p. 333; T. Württenberger, "Criminological and Criminal-Law Problems of the Forging of Paints" in: *Aspects of Art Forgery — Strafrechtelijke en Criminologische Onderzoekingen*, The Hague, 1962, p. 26 et d'autres.

3. Cf. p. ex.: P. Eudel, *Le truquage*, Paris, 1884, p. 101.

4. Cf. p. ex.: O. Kurz, *Fakes. A Handbook for Collectors and Students*, London, 1948, p. 36.

5. J. Białostocki, M. Waliński, *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich (1300-1800)*, Warszawa, 1955, pp. 473-474. L'exemple plus typique c'est l'inscription sur *La Dame à l'hermine* de Léonard da Vinci.

signé de Dürer, en étant convaincu à juste raison, l'a signé d'un monogramme du grand Albrecht. C'était d'ailleurs vraiment Dürer qui en était l'auteur.⁶ Les post — signatures — la base des situations mentionnées au point 3, font naître aussi les situations du point 4. Déjà les Anciens nous ont transmis qu'Apelles était célèbre par ses signatures dites de charité en signant les oeuvres d'autres peintres pour leur faciliter leur vente.⁷ Au XIX^e siècle c'est C. Corot qui était célèbre pour la même raison.⁸ Boucher signait de son nom pour donner de la valeur aux copies peintes ou bien aux tableaux peints dans son style par ses disciples qui se recrutaient partiellement parmi les membres de sa famille⁹.

Actuellement, de plus en plus souvent il y a des cas où les peintres signent des faux en étant convaincus que ce sont leurs propres oeuvres.

*

* *

L'examen d'identification des signatures a pour but de répondre aux questions suivantes:

- 1) Quand est-ce que la signature était peinte et était-ce en même temps que le tableau?
- 2) A-t-elle été peinte par la même personne qui a peint le tableau ou bien paraît-elle l'être?

Ce n'est que la comparaison des graphismes qui peut ici répondre définitivement. Mais avant l'application de cette méthode il faut faire encore l'examen d'introduction. Celui-ci devrait établir les signes de non-authenticité en analysant p.ex. les anachronismes ou bien la structure physico-chimique de la signature et du tableau. L'analyse d'introduction, c.-à-d. les examens techniques d'authenticité constituent un domaine assez bien connu en matière d'expertise des signatures contrairement à l'analyse des graphismes qui paraît rester *terra incognita*. Dans l'analyse des peintures à l'huile on utilise encore souvent l'épreuve de la dissolubilité des couleurs. Si la couleur de la signature dissout plus facilement que celle du tableau, cela veut dire que la signature a été faite plus tard. Actuellement on ne conseille pas cette méthode. Son application peut provoquer l'endommagement du tableau, ses résultats ne sont pas tout à fait satisfaisants. Cette méthode trompe l'attente de l'expert, en cas de signature peinte avec la tempère dite „maigre” sur un fond „maigre”. On ne réussira pas non plus en cas de recouvrement de la signature en huile „fraîche” de vernis d'eau (p.ex. le blanc d'oeuf, la gomme arabique etc). ou bien d'une fine couche de colle. De cette manière les faussaires empêchent le dissolvant de pénétrer dans la couche de la couleur qu'on veut analyser. La méthode du piquage de la signature est également faible. Dans ce cas on compare les traces d'une épingle laissée sur la signature et sur un autre endroit du tableau. La couleur vieille, sèche, s'écroule, la couleur molle plie en laissant des traces ovales. La dessiccation des couleurs peut être accélérée par l'addition des substances siccatives.

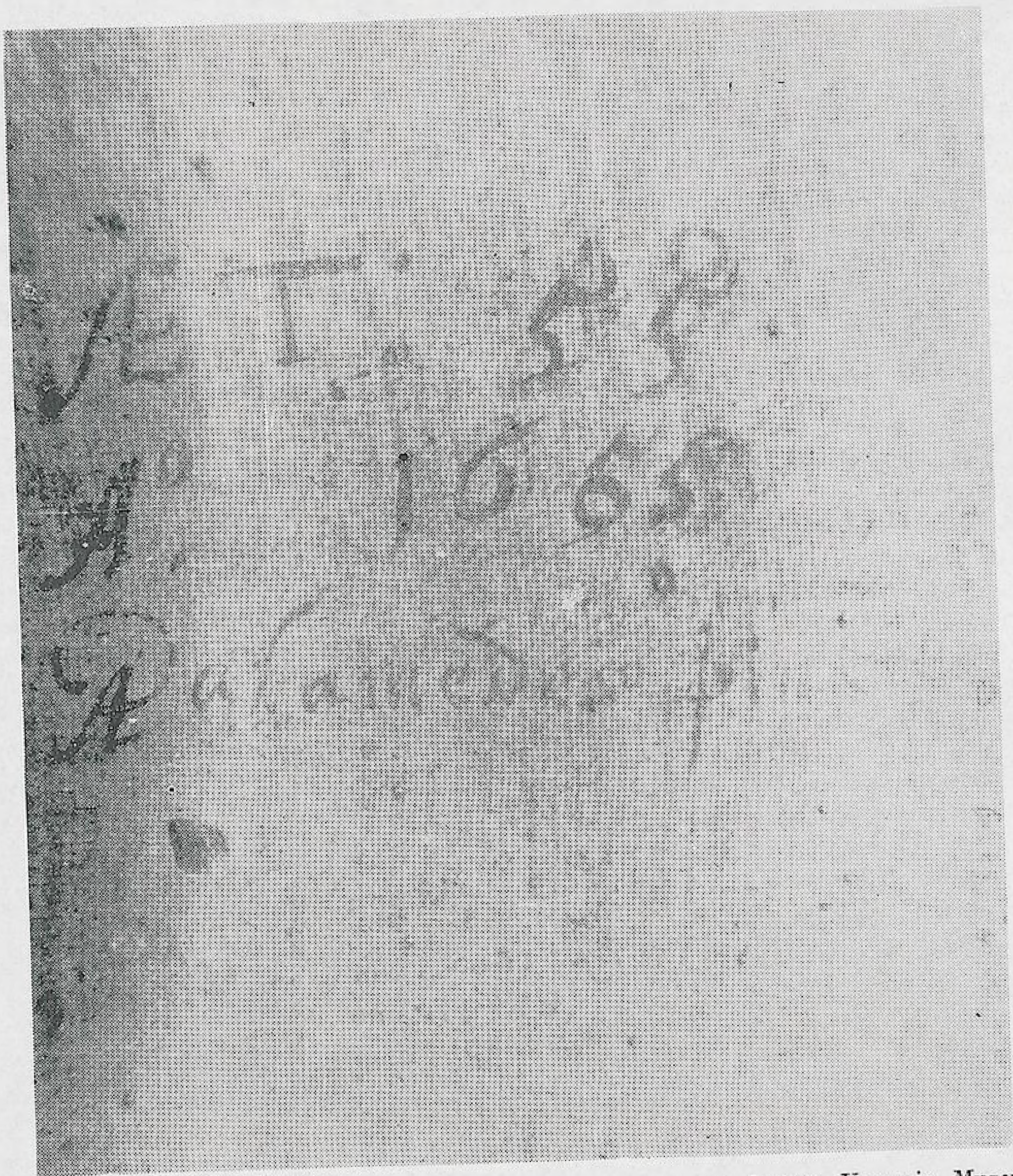
L'examen des craquelures et l'observation au moyen des rayons IR et UV fournit des informations de plus en valeur. Si dans les craquelures secondaires on voit la couleur de la signature, cela signifie que celle-ci a été peinte au moins quelques dizaines d'années après le tableau. La signature peinte en même temps que le tableau est très peu visible ou presque invisible aux rayons UV. Dans le cas que nous venons de décrire l'ensemble luit en gris clair selon l'âge et

6. H. Tietze, *Genuine and False. Copies, Imitations, Forgeries*, London, 1948, p. 13.

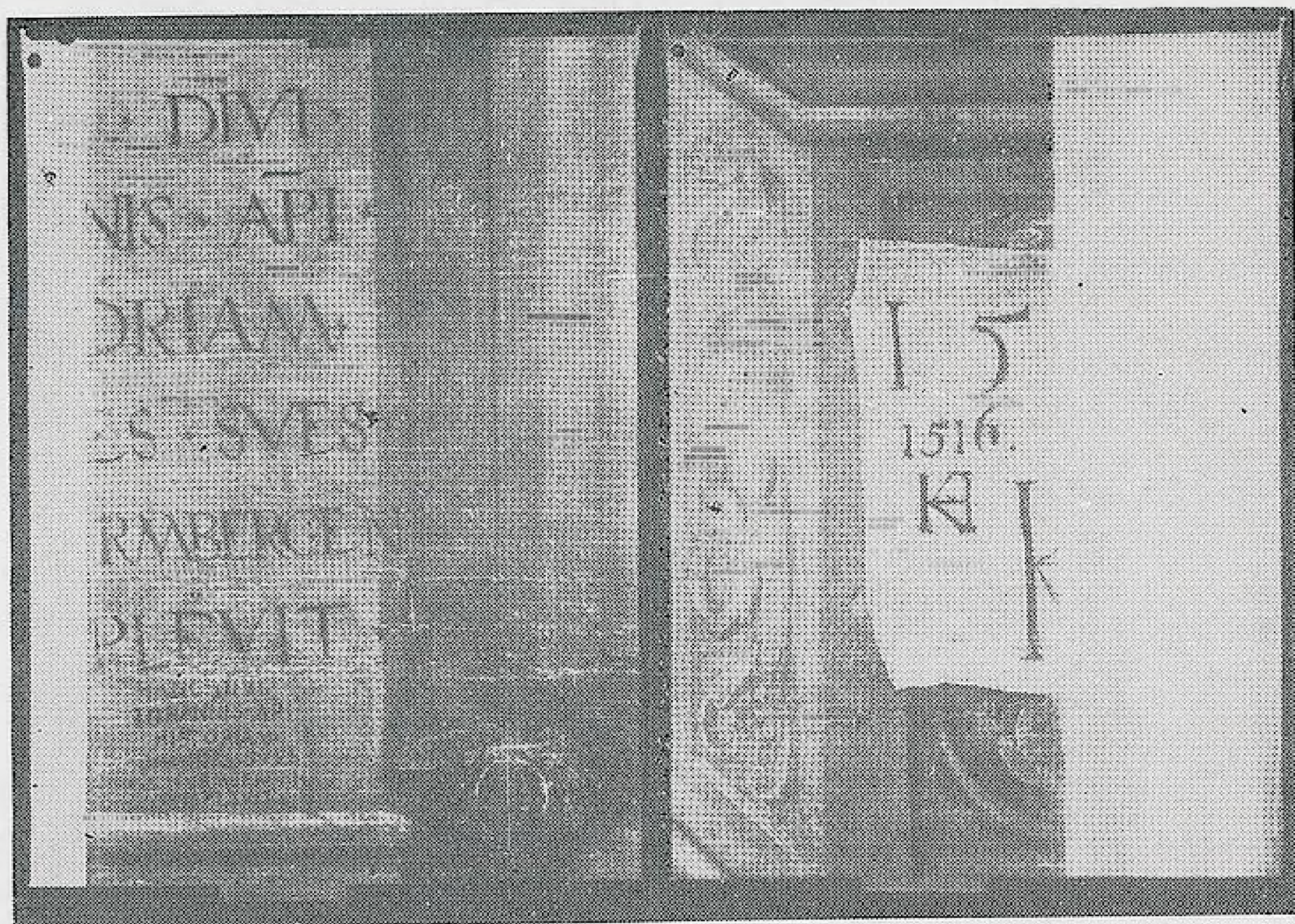
7. K. C. Johnson, *Fakes and Forgeries*, Minneapolis, 1973, p. 3; H. Kotschenreuther, "Betrogen nach allen Regeln der Kunst", *Artis*, 1975, 27, 3, p. 12; O. Kurz, *op. cit.*; p. 57; F. Neugass, "Triumph der Fälscher", *Weltkunst*, 1973, 43, n. 23, p. 2141 et d'autres.

8. F. Arnau: *Sztuka fałszerzy — fałszerze sztuki*, Wrocław — Warszawa — Kraków, 1966, p. 69; K. C. Johnson, *op. cit.*; F. Neugass, *op. cit.*

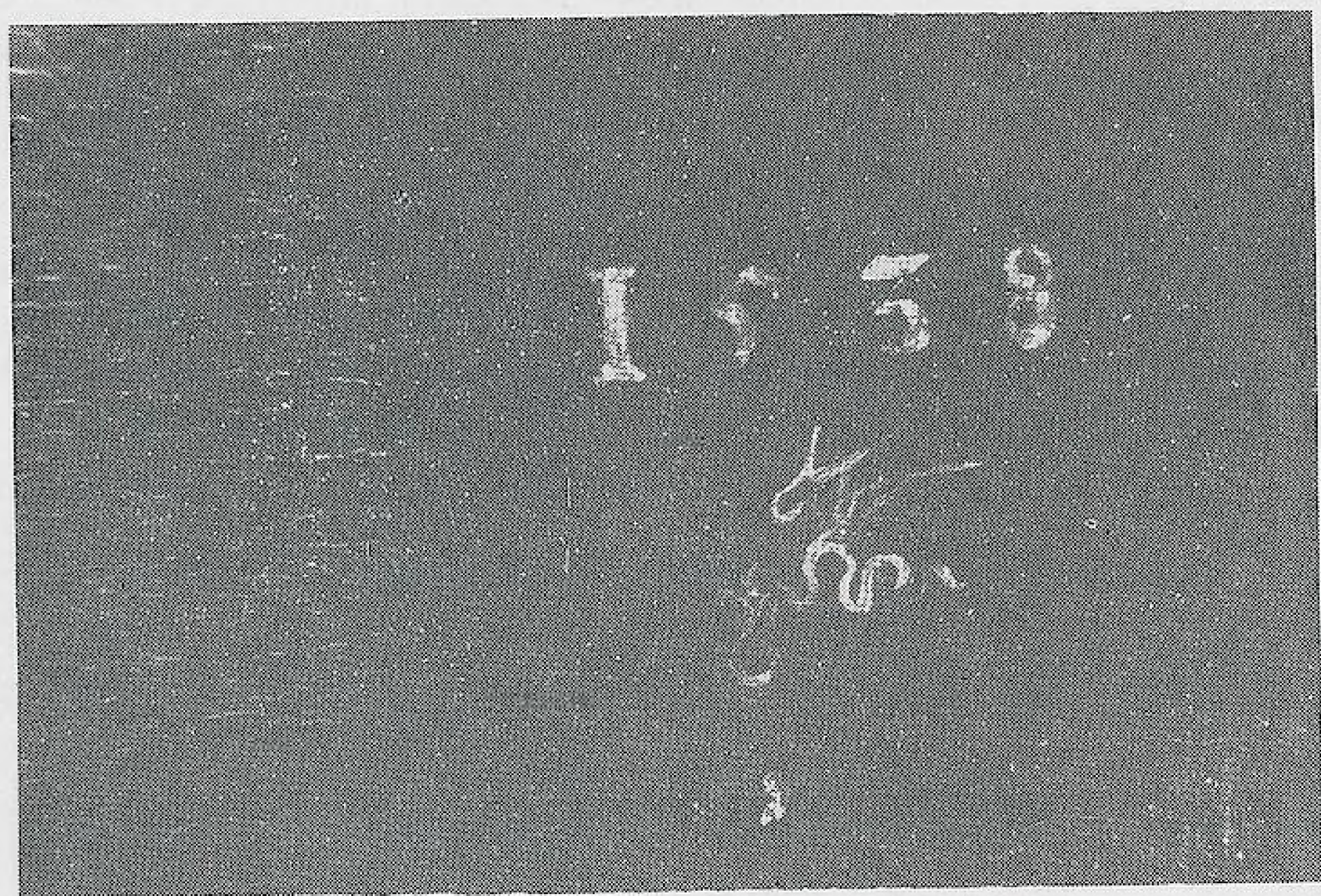
9. F. Neugass, *op. cit.*



I. Signature par la phrase. Anthonie Palamedes, *Portrait d'un homme*, Varsovie, Muzeum Narodowe



II, III. Deux signatures différentes du même tableau: pleine, sur la base de la colonne (à gauche), le monogramme, sur la cartouche (à droite); Hans Suess (Kulmbach), *Scène de la légende de Saint Jean*, Varsovie, Muzeum Narodowe



IV. Signature pictographique. Lucas Cranach, *Lucrèce*, Varsovie, Muzeum Narodowe



V. Signature sur les objets peints. Egbert van der Poel, *A l'abattoir*, Varsovie, Muzeum Narodowe

le genre de vernis. Si la signature a été peinte beaucoup plus tard que le tableau, éclairée aux rayons UV filtrés, la signature se reflète (luminiscence foncée sur le fond clair). Ces différences ne peuvent disparaître qu'après 50 ans environ quand la luminiscence du vernis étouffera le reste, à moins qu'on n'utilise un vernis spécial, luisant très fort, préparé à base de nitrocellulose. Les signatures peintes sur un fond blanc de zinc ou blanc de plomb qui luisent de manière très claire donnent certaines difficultés mais, comme dit Slanský, elles peuvent aussi être différenciées à l'aide des rayons UV¹⁰.

Il faut traiter avec une grande prudence les traces de l'élimination du vernis, surtout autour de la signature. Cela se voit aux rayons UV parce que les parties du vieux vernis luisent d'une autre façon que le nouveau vernis. L'utilisation des rayons IR permet de révéler la présence de la signature sur un tableau couvert de vernis trouble, „aveugle”. L'éclairage aux rayons IR permet aussi de révéler toutes les traces d'élimination ou de correction de la signature. Cet examen peut être fait à l'aide de photographies agrandies ou bien à l'aide d'une caméra TV avec les filtres nécessaires. On peut appliquer aussi, surtout pour la révélation de la correction de la signature, la thermovision (ThV) basée sur le phénomène de l'émission.

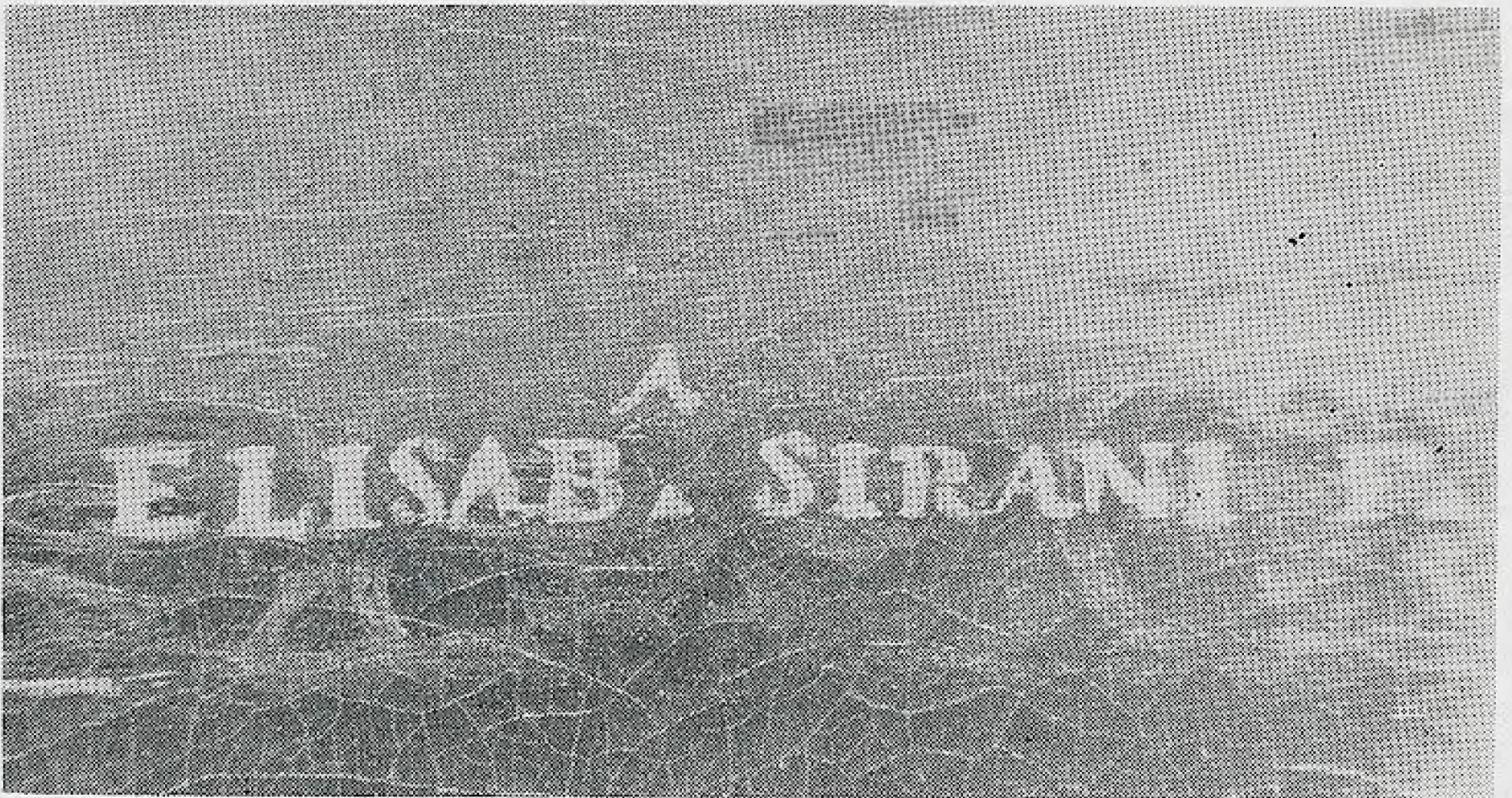
C'est le conservateur de la peinture qui doit faire ces examens. L'expert en écritures peut les faire aussi à condition qu'il soit préparé. Pour ces analyses, il faudrait préparer l'ensemble des photographies en vue de l'examen de l'écriture, si l'expert ne pouvait pas se servir des tableaux originaux.

Il est nécessaire de faire attention au genre de couleur avec laquelle la signature a été peinte. Il faut vérifier si l'auteur supposé signait avec cette couleur. On peut donner comme exemple

10. B. Slanský, *Technika malarstva*, II, *Badanie i konserwowanie obrazów*, Warszawa, 1966, p. 51.



VI. Les craquelures des signatures. Giuseppe Recco, *La nature morte*, Varsovie, Muzeum Narodowe



VII, Elisabetta Sirani, *Le petit amour avec l'arc*, Varsovie, Muzeum Narodowe

ici Kandinsky qui signait le plus souvent avec la couleur rouge¹¹. L'analyse de la langue et du contenu y joue aussi un grand rôle, surtout quand la signature se compose d'une ou plusieurs phrases. Il y a des cas de fautes d'orthographe dans de fausses signatures. Il faut établir aussi l'accord des modèles de lettres avec les modèles de calligraphie d'école ou d'imprimerie de l'époque d'origine de la signature. Quand il y a des anachronismes demandant parfois la consultation du paléographe etc, on peut mettre en doute l'authenticité de la signature ou bien l'attribution du tableau. Il faut faire tous ces examens avant la comparaison des graphismes.

*

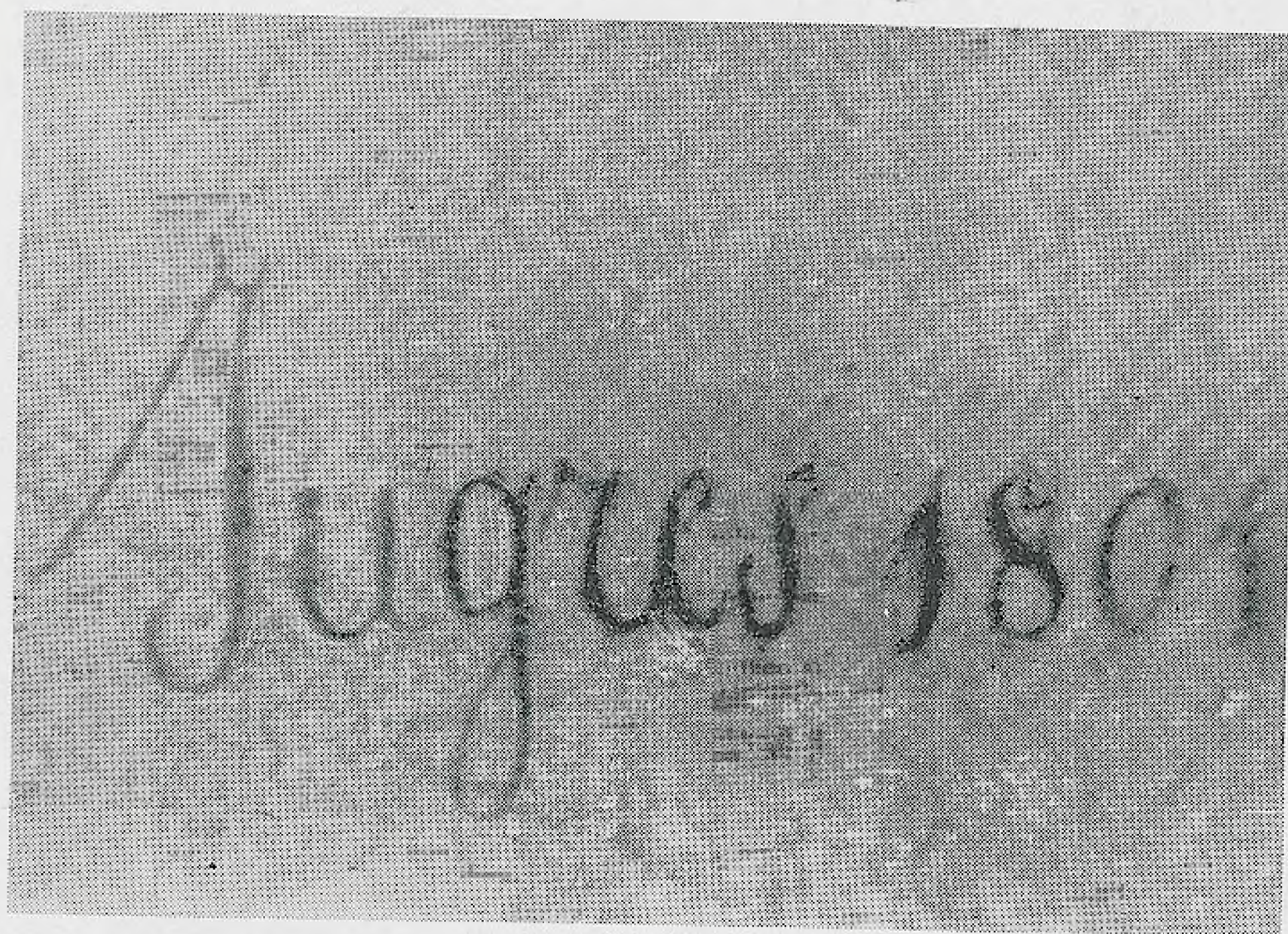
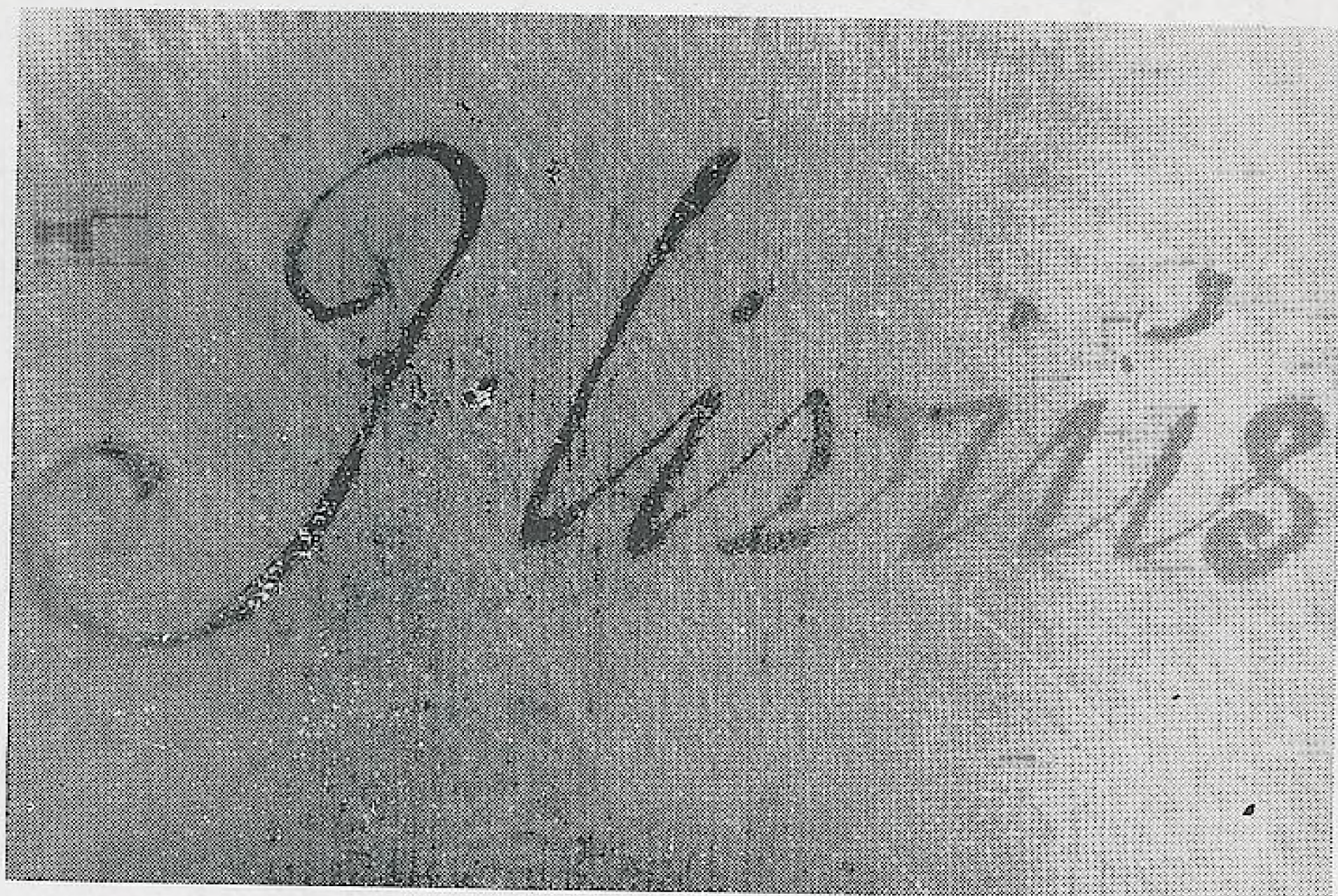
* *

On commence d'habitude l'examen de la comparaison des graphismes par la caractéristique du document, c.-à-d. du support, des matériaux d'écriture, du genre d'alphabet (type de l'étalon graphique) etc. La deuxième étape consiste à l'appréciation de la classe de l'écriture, notamment de son image optique (l'écriture égale, chaotique etc.), de sa lisibilité, de l'exercice de la main et de l'allure de tracé. Dans ce moment il est déjà possible de révéler certaines marques de non-authenticité. En cas de signatures fausses on remarque souvent la diminution de l'allure de tracé, l'incertitude de la trace graphique et „le tremor” (frémissement de la ligne). La troisième étape commence l'analyse au sens strict des graphismes, c.-à-d. l'examen de la topographie de l'écriture — alors le placement de la signature sur le support (le coin droit haut, le coin gauche bas etc.) et des éléments de la signature les uns en face des autres (du prénom en face du nom), l'ordre horizontal du mot ou la ligne créée (descendant, montant, courbé etc.) et les distances entre mots. La quatrième étape ce sont les analyses structuro-géométriques, particulièrement appréciables vu leur objectivité puisqu'il est possible de présenter les résultats des examens même en formules mathématiques. On examine l'inclinaison de l'écriture (à droite, à gauche, en éventail) et les proportions des angles dans les lettres, la dimension de l'écriture (les lettres grandes, minces), l'élan (l'écriture serrée, diffusée) et la largeur de l'écriture (les distances entre les lettres et les éléments des lettres dits „grammas”).

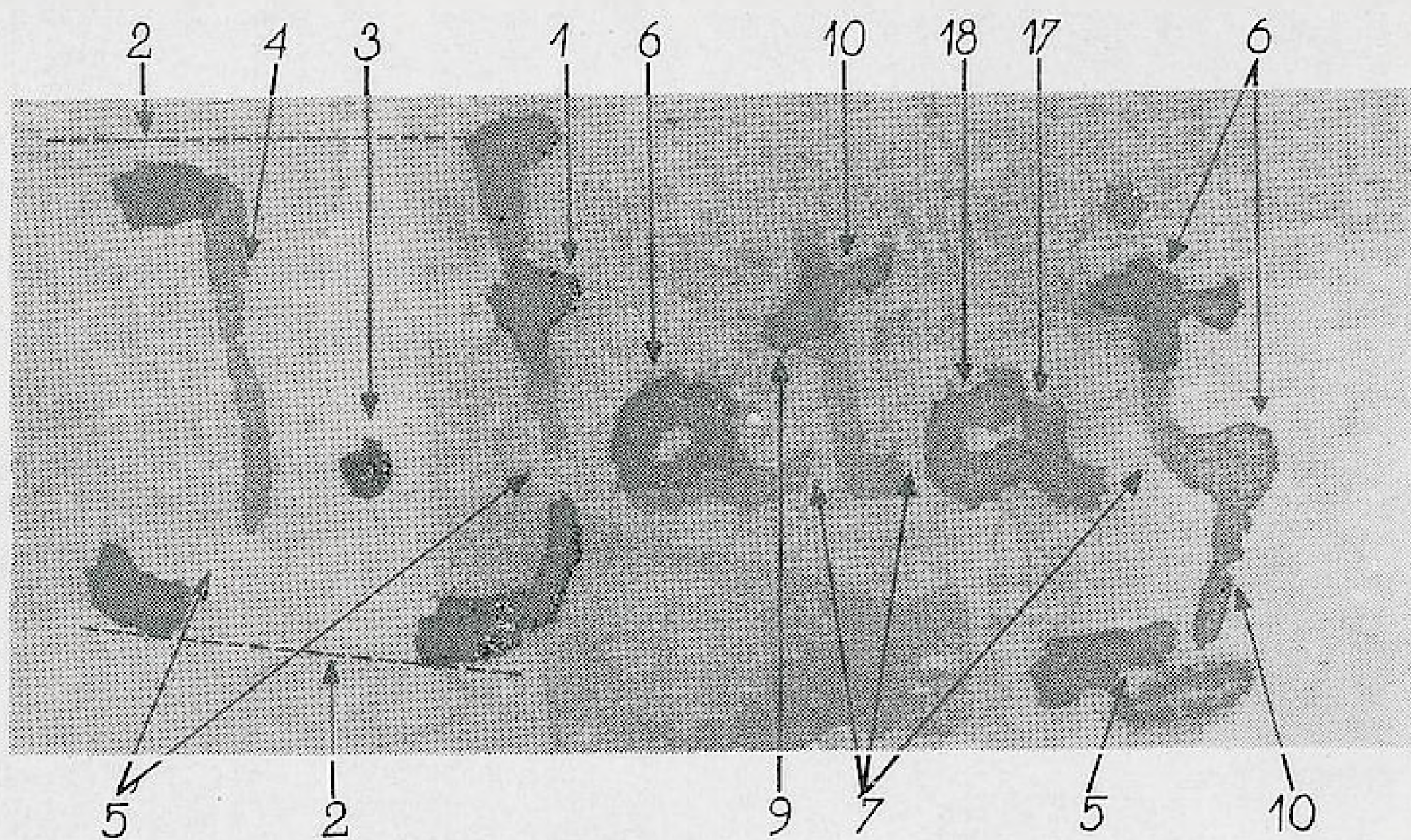
On obtient les effets particulièrement avantageux en analysant les proportions entre les dimensions des lettres majuscules et minuscules ainsi que, dans les lettres, les proportions entre les dépassantes supérieures et inférieures p.ex dans les lettres „d” et „p”. Cette étape est finie par l'examen d'intensité de l'écriture (impulsion) c.-à-d. nombre de signes graphiques comme lettres, syllabes etc. écrits d'un trait de la main sans enlèvement du matériel d'écriture (l'impulsion de mot, de syllabe, de lettre ou de gramma) et par l'examen de la pression (estompage) ainsi que du rythme qui en régit. Suivant la force de la pression la ligne devient plus grosse ou plus mince. On distingue l'estompage montant (le grossissement de la ligne montante), descendant haut (le grossissement de la ligne constituant le plus haut élément de la lettre), bas et mixte.

Le rôle le plus important, ne dévalorisant pas l'importance des examens précédents de comparaison des graphismes, joue la cinquième étape, c.-à-d. l'analyse de la construction des signes. Il faut souligner qu'il ne s'agit pas d'une simple comparaison des formes des lettres, mais de la comparaison des règles qui régissent le modelage des signes. On analyse le placement des points du commencement et de la terminaison de tracé, la direction des mouvements de la main (progressif, regressif) et la suite de signes (l'ordre de la formation des éléments particuliers des lettres, p.ex. si le point sur „i” avait été mis après avoir écrit le manche de cette lettre

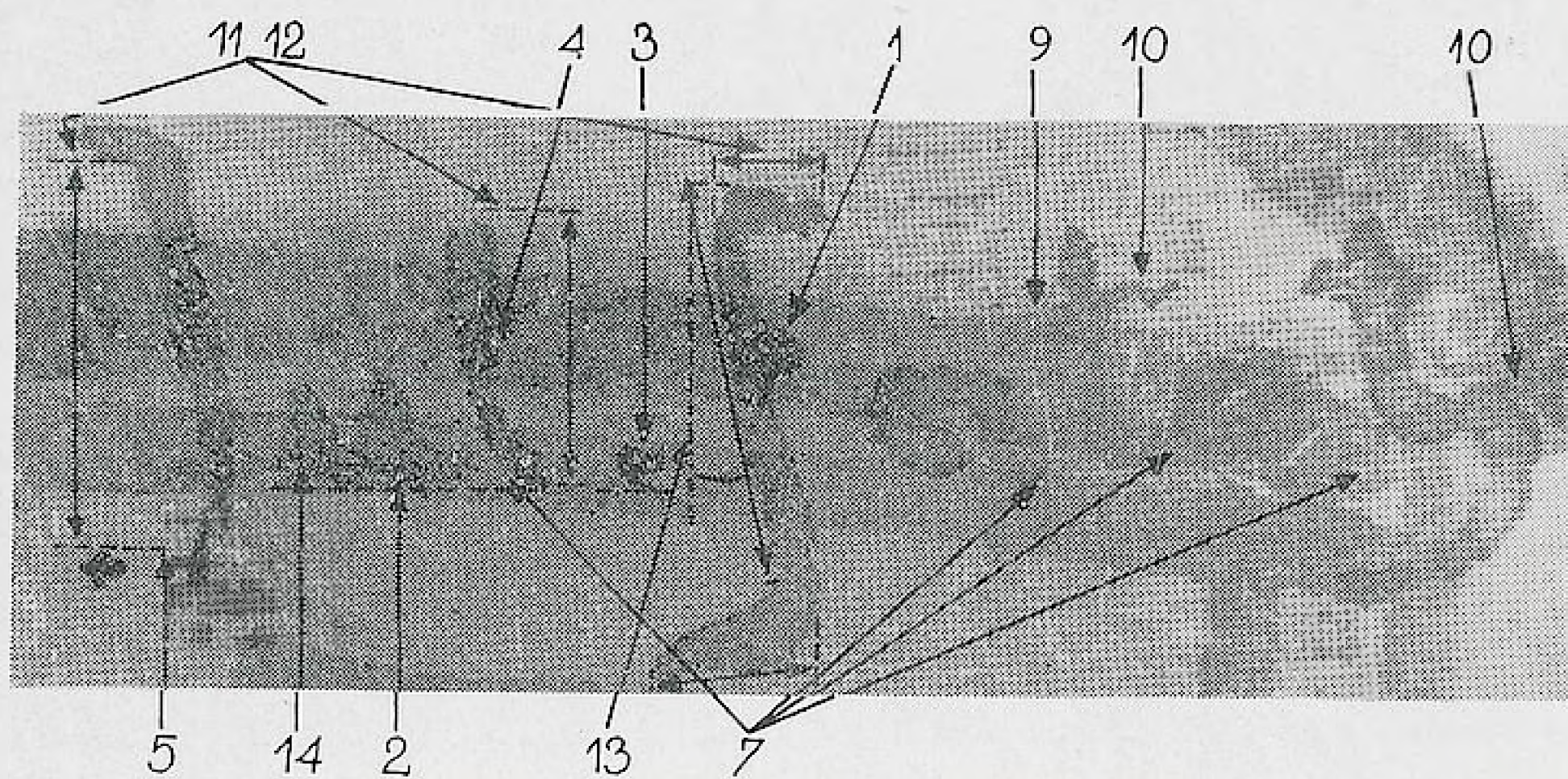
11. E. Grabska, *op. cit.*



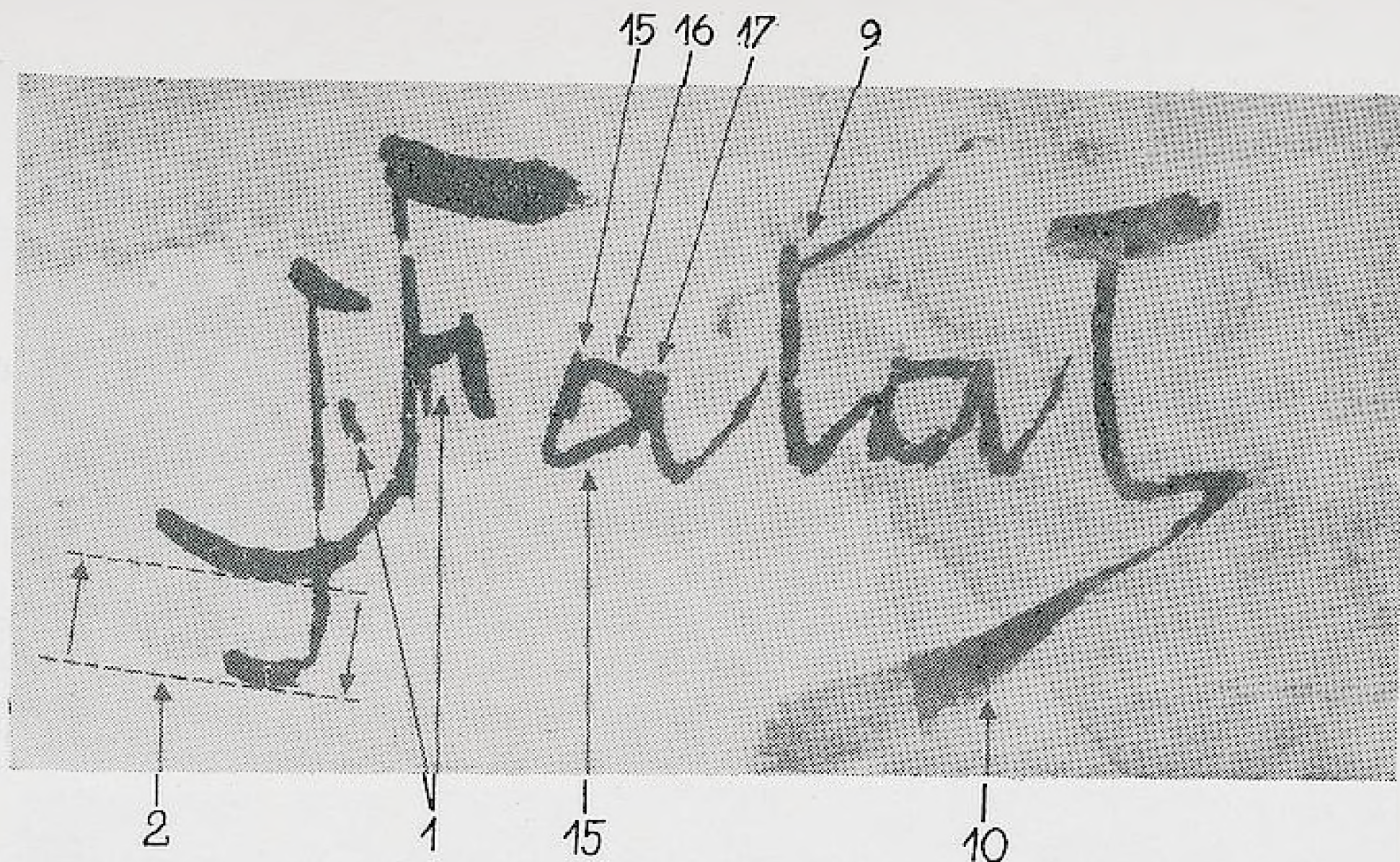
VIII, IX. Les signatures peintes d'après de différents étalons calligraphiques. Jan Lievens, *Le garçon attisant le feu*, Varsovie, Muzeum Narodowe. Jean Auguste Dominique Ingres, *L'étude académique*, Varsovie, Muzeum Narodowe



X. La fausse signature de Julian Fałat, *La Religieuse*, propriété privée, aquarelle



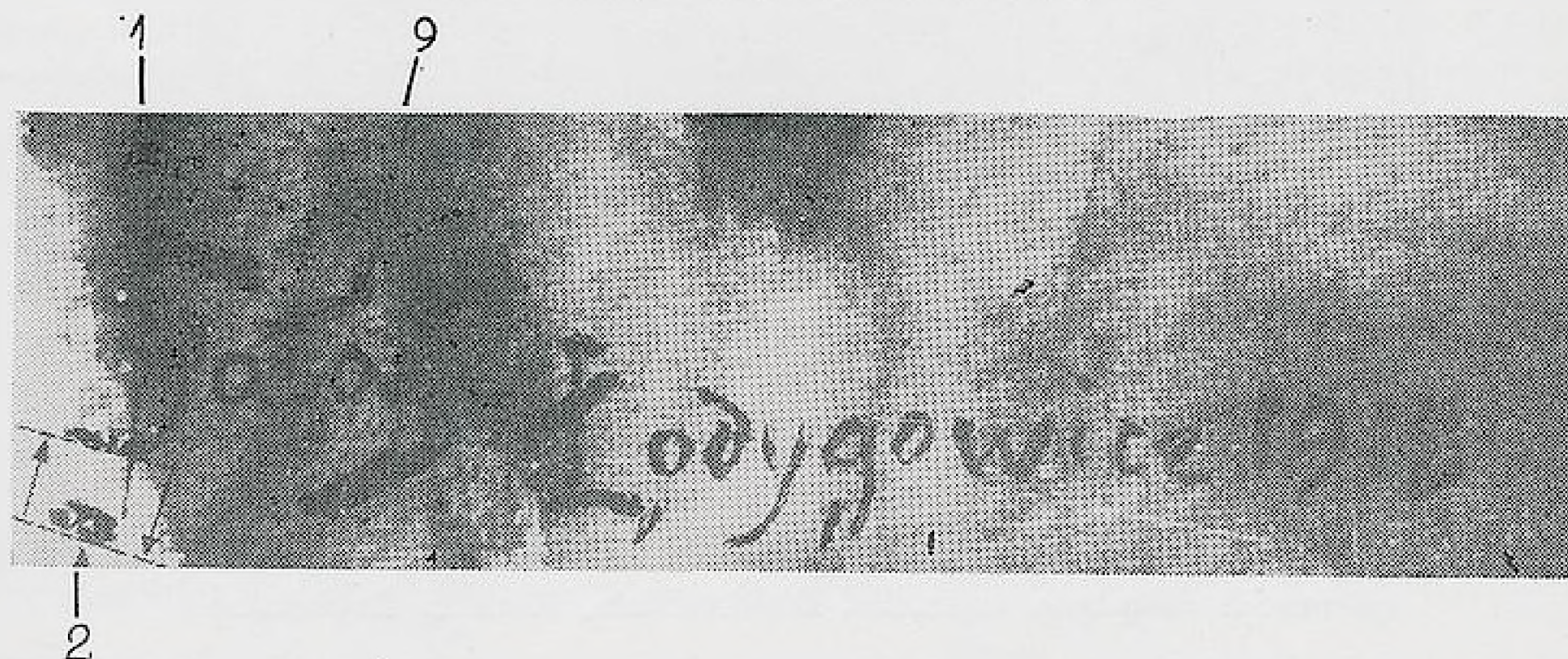
XI. La fausse signature de Julian Fałat, *Les meules sur le versant*, propriété privée, aquarelle



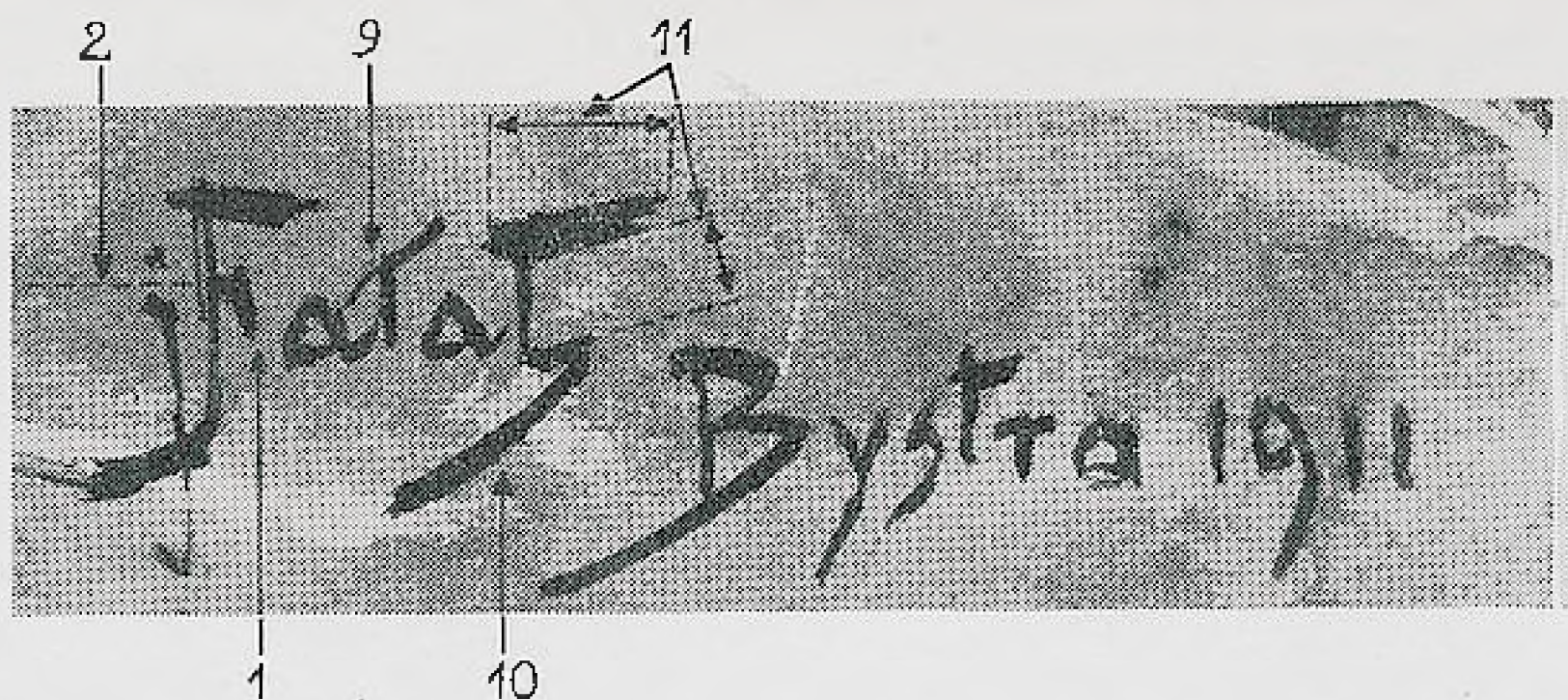
XII. La signature incontestablement authentique du tableau de Julian Fałat, *L'église à Mikuszowice*, aquarelle, Bielsko-Biała, Muzeum Regionalne



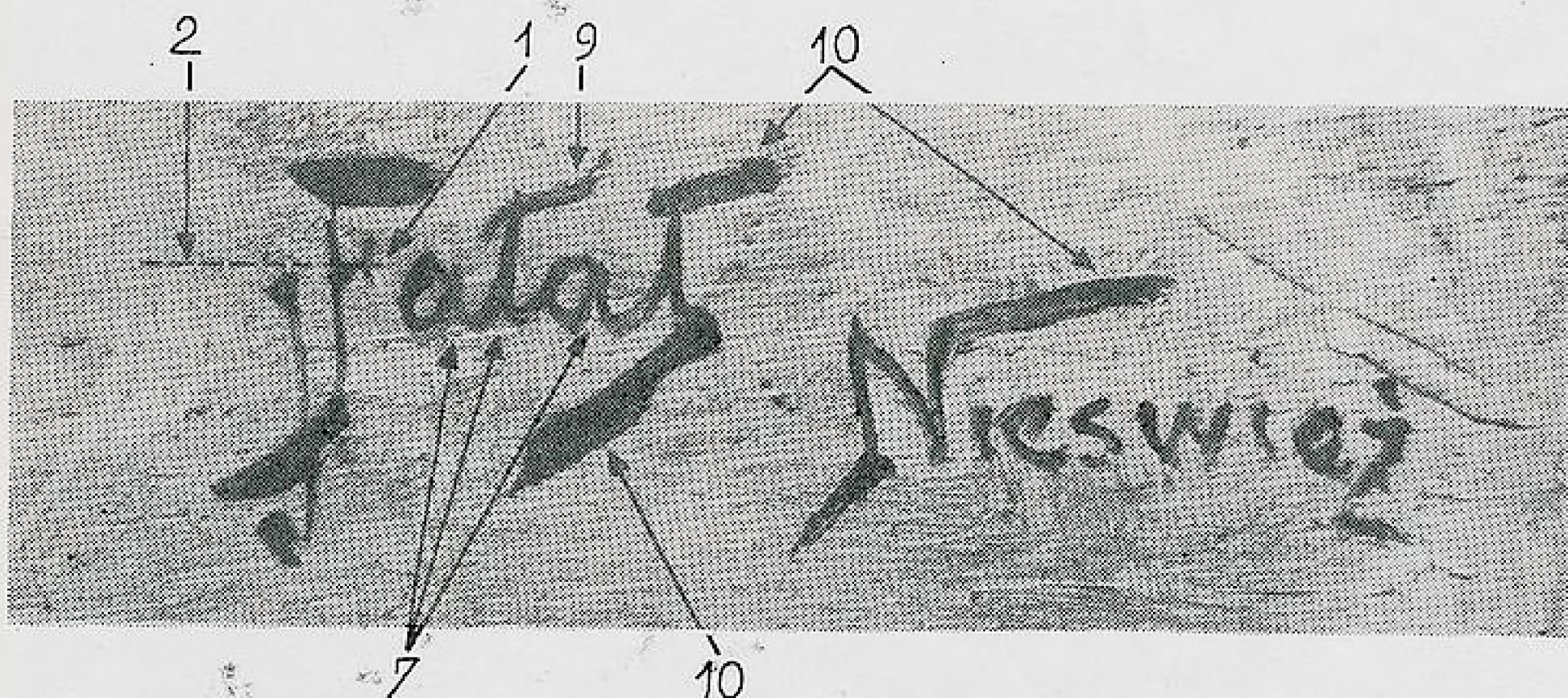
XIII. La signature incontestablement authentique du tableau de Julian Fałat, *Le portrait*, aquarelle, Bielsko-Biała, Muzeum Regionalne



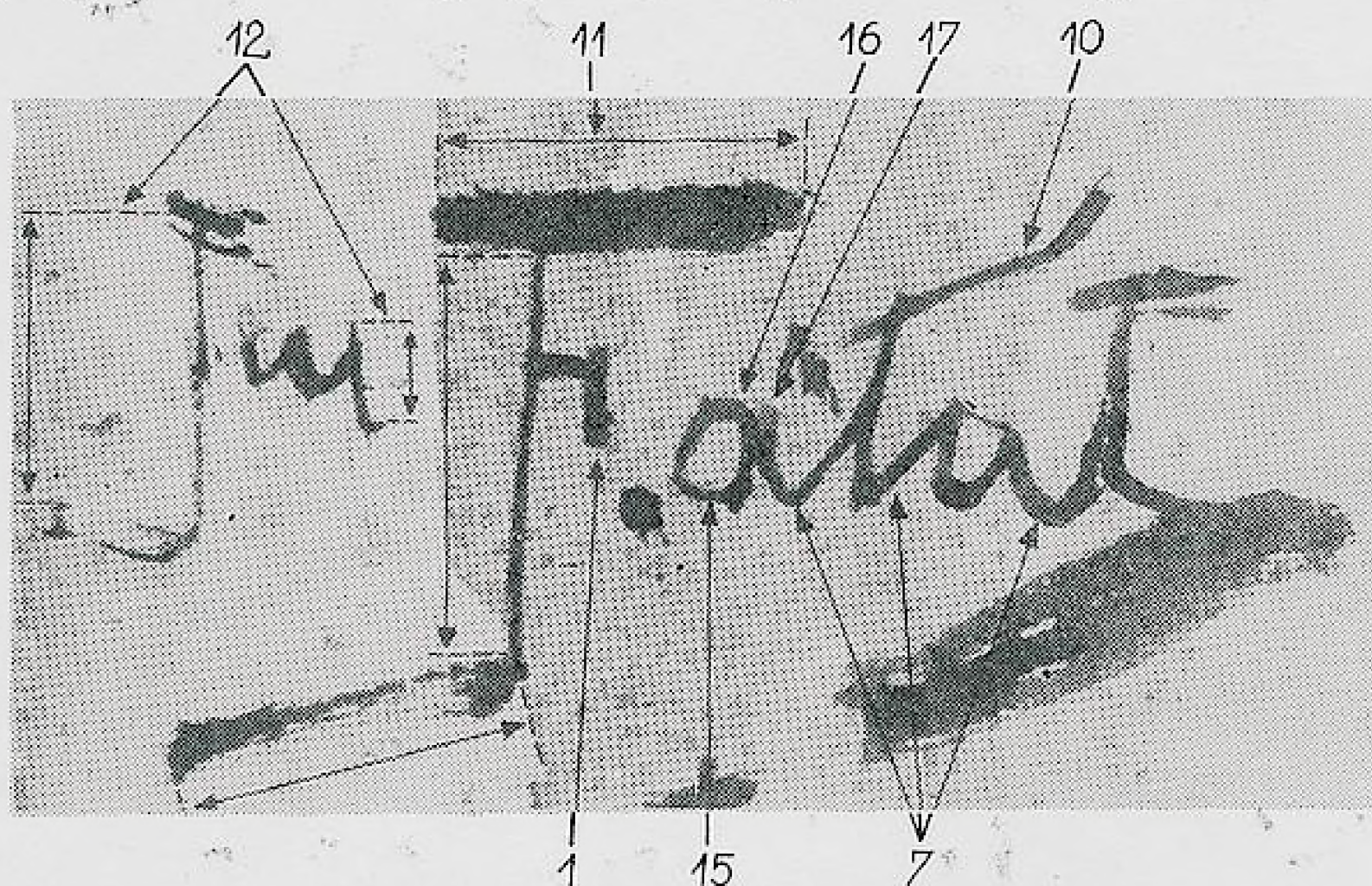
XIV. La signature incontestablement authentique du tableau de Julian Fałat, *L'église en bois à Lodygowice*, aquarelle, Bielsko-Biała, Muzeum Regionalne



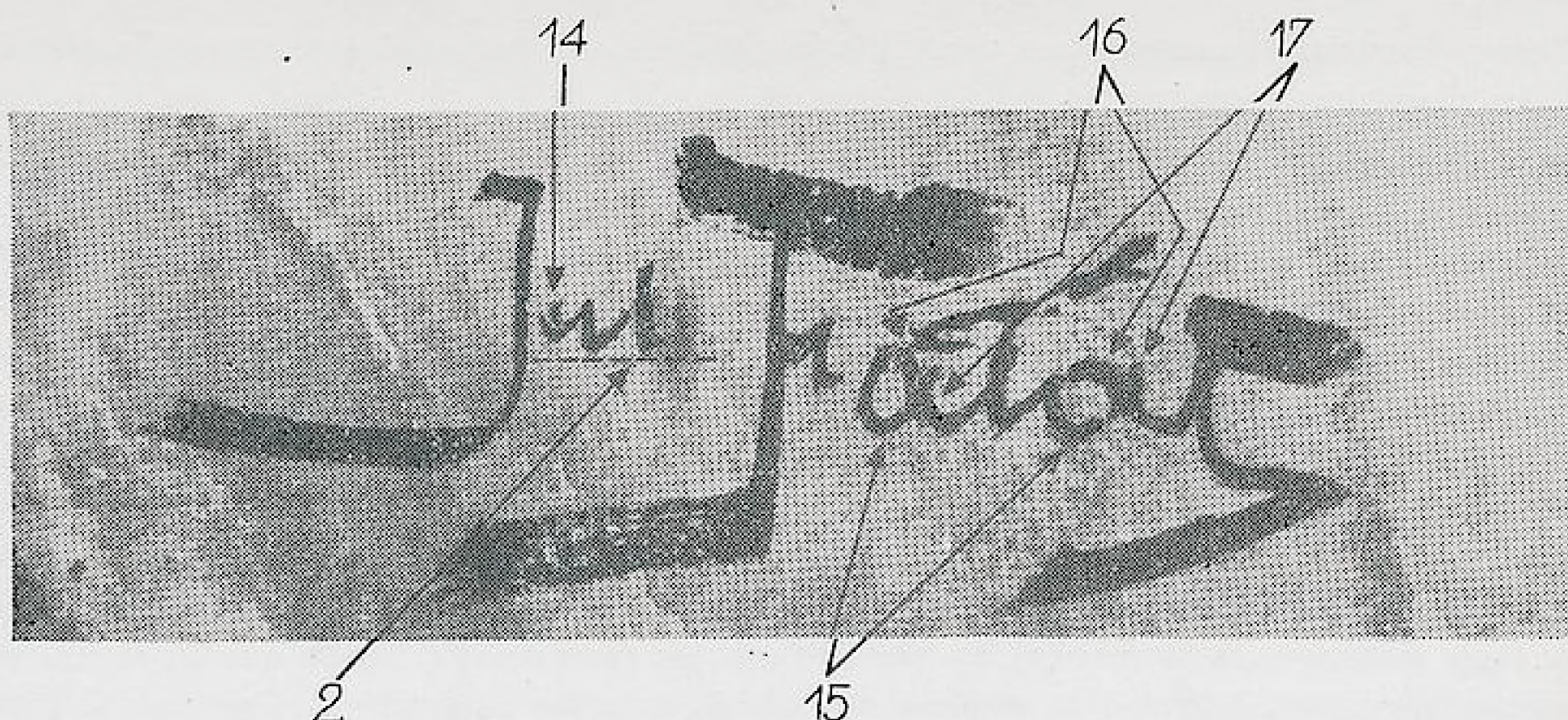
XV. La signature incontestablement authentique du tableau de Julian Fałat, *Après l'inondation*, aquarelle, Bielsko-Biała, Muzeum Regionalne



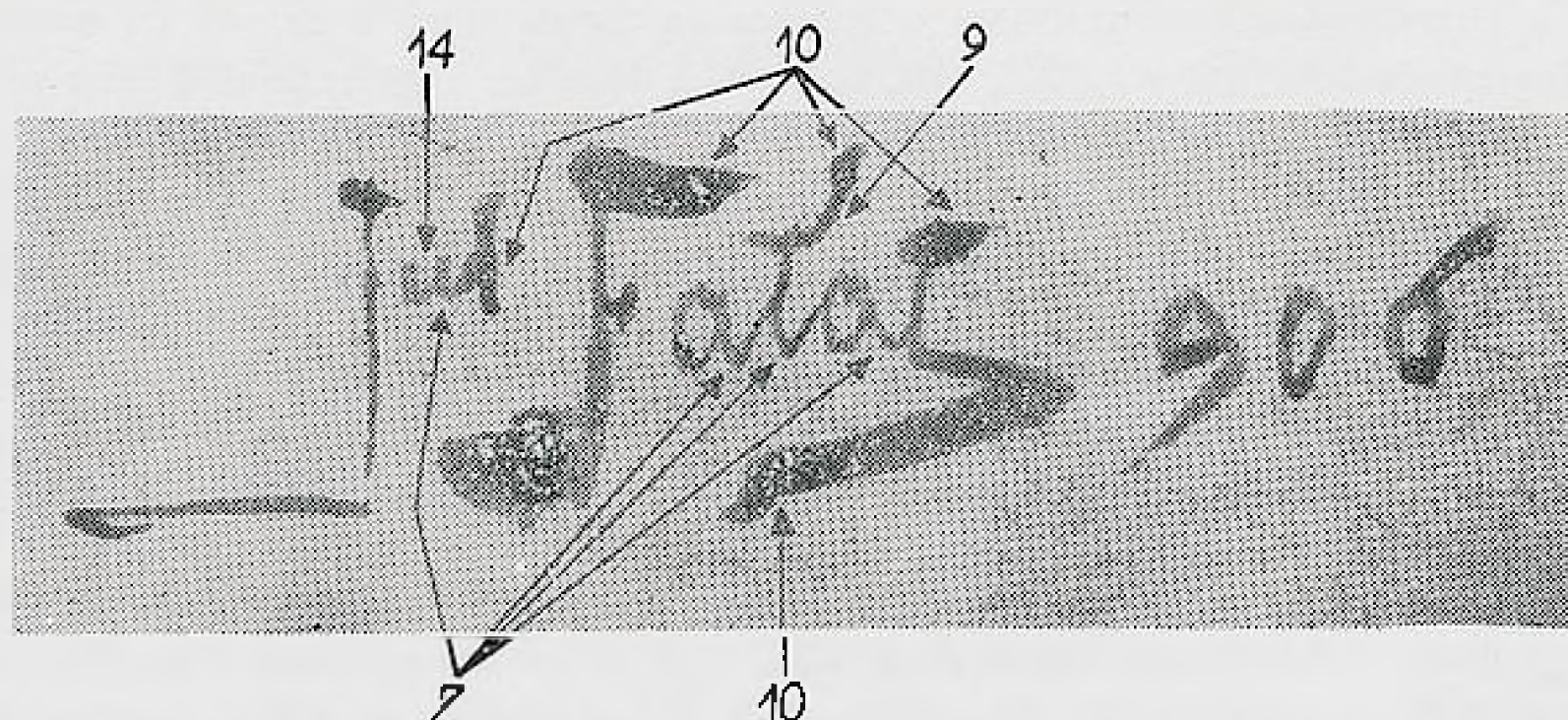
XVI. La signature incontestablement authentique du tableau de Julian Fałat, *Retour de la chasse* l'huile, le contreplaqué, Bielsko-Biała, Muzeum Regionalne



XVII. La signature incontestablement authentique du tableau de Julian Fałat, *L'étude d'une femme de campagne*, aquarelle, Bielsko-Biała, Muzeum Regionalne



XVIII. La signature incontestablement authentique du tableau de Julian Fałat, *La battue*, aquarelle, Bielsko-Biala, Muzeum Regionalne



XIX. La signature incontestablement authentique du tableau de Julian Fałat, *Les Tatras*, aquarelle, Bielsko-Biala, Muzeum Regionalne

et avant écrire la lettre suivante, ou bien après avoir terminé toute la signature etc.). En plus, on analyse certains traits particuliers de la construction des lettres — des éléments initiaux et finaux (p. ex. commençant ou finissant la signature par les ajustations décoratives), ainsi que les traits des signes diacritiques comme p. ex. les points sur „i”, les lignes des lettres „l”, „t”, les éléments sous la ligne des lettres „a”, „e” etc. Enfin on analyse la manière de liaison des „grammas” en lettres et des lettres en signatures. On y distingue les liaisons d’arcade, de guirlande, de coulent (avec des mailles caractéristiques), droites (d’angle aigu, de contact et mixtes) ainsi que l’assimilation graphique des lettres p. ex. des lettres „h” et „k” etc.

Il en résulte que chaque signature comporte plusieurs traits permettant l’identification individuelle de son auteur, bien que tous les traits y mentionnés ne doivent pas apparaître toujours dans chaque signature. Nous croyons que nous allons illustrer le mieux la méthode de la comparaison des graphismes en présentant l’expertise faite à la Section de Criminalistique à l’Université de Silésie. On examinait 4 signatures des tableaux attribués à J. Fałat. Pour matériel de comparaison servaient 34 signatures des tableaux incontestablement authentiques du Musée Régional à Bielsko Biala (filiale à Bystra) et du Musée de Haute Silésie à Bytom. Pour illustrer la méthode nous avons choisi 2 signatures contestées (grossissement 1,5 fois) et 8 signatures de comparaison (2 reproduites au grossissement 1,5 fois et 6 version 1:1).

Nous présentons la comparaison des traits identifiants qui ont servi à contester l'authenticité des signatures mentionnées.

On remarque à la première vue le choix manqué des matériaux d'écriture. Le pinceau est trop gros, la couleur trop claire et contrastant peu. Le faussaire a mal choisi l'étalon graphique. Fałat commençait toujours son nom par la majuscule F avec le „shérif” (1) en la complétant par l'adjustation finale caractéristique. Le faussaire commence à écrire le nom par la minuscule f ce qui n'arrive jamais à Fałat, il arrive pourtant dans ses signatures que la minuscule j lui sert d'initiale du nom, parfois aussi la majuscule J est écrite avec le „shérif”. La topographie de la signature choque la vue (2), surtout le placement de l'abréviation du prénom (trop bas) et de l'initiale (trop haut) par rapport au nom. Les abréviations du prénom se terminent par le signe de ponctuation (ici: point) ce qui manque dans les signatures de comparaison (3). C'est aussi le ralentissement peu naturel de l'allure qui frappe, ce qui provoque d'ailleurs l'incertitude de la trace graphique, le tremor (4), les pauses (5) et les retouches (6) tandis que les signatures de comparaison sont écrites d'un conduit sûr, décidé, avec les ajustations vigoureuses. Dans les signatures contestées il n'y a pas de liaisons entre les lettres. Dans les signatures de comparaison les lettres sont liées de façon mixte, surtout en guirlande (7) ou parfois en contact (8) et en angle aigu. Le signe diacritique de la lettre „l”, la courte ligne dans les signatures contestées (9), apparaît dans les signatures originales en forme d'un long arc ou polyarc. Dans les signes diacritiques des lettres „F”, „l”, et „t” et dans les ajustations finales de la signature (10) on remarque facilement la différence de la pression (estompage). Cette pression augmente dans les signatures de comparaison, elle est plus intensive dans la terminaison ou on voit parfois l'épuisement partiel de la couleur sur le pinceau. Dans les signatures contestées il n'y a pas de différenciation de la pression. On y remarque pourtant les disproportions de grandeur, p.ex. dans les proportions des signes diacritiques, des ajustations et des manches des lettres (11) ainsi que des lettres, p.ex. „J”/„l” (12) etc. A la différence avec les signatures de comparaison, les manches des lettres „f” sont inclinés toujours à gauche (13).

C'est aussi le modelage des lettres qui diffère les signatures contestées et authentiques. Le placement des points initiaux et finaux de tracé (14) et l'ordre des signes sont différents, p.ex. dans les signatures de comparaison les lettres „a” sont modelées de 3 grammes, tout d'abord de la gramma gauche descendante (15) puis de la gramma droite descendante (16), enfin de la gramma complétive (17). Dans les signatures contestées les lettres „a” ne sont construites que de 2 grammes — d'une gramma descendante-montante (18) et complétive (17). La similitude remarquable dans la première lettre „a” de la deuxième signature contestée est accidentale, causée par la maladresse du faussaire. Tous les symptômes de la non-authenticité et les différences entre les graphismes des signatures contestées et authentiques permettent d'affirmer catégoriquement que les signatures sur les photographies X et XI sont fausses.

Parfois, dans l'expertise criminalistique d'écriture on fait les examens pour constater qui est l'auteur de la signature donnée. Ces analyses basent sur le fait affirmé par la science que le faussaire introduit dans la signature truquée plusieurs traits de sa propre écriture, p.ex. l'estompage, les paramètres structuro — géométriques et topographiques, certaines manières du modelage des lettres etc.

Ce sont les examens beaucoup plus compliqués vu des difficultés pour compléter le matériel de comparaison convenable etc. Il est possible aussi d'effectuer l'expertise pareille pendant l'examen de l'authenticité des tableaux. Nous présentons comme exemple l'expertise faite à la Section de Criminalistique à l'Université de Silésie. On examinait les tableaux attribués à Wojciech (phot. XX) et Jerzy (phot. XXI) Kossak et, comme il s'est montré plus tard — faux. Ils se caractérisaient par plusieurs similitudes technologiques (les deux étaient peints avec le même genre de matériaux d'écriture) et stylistiques (facture, coloris etc.). Les analyses

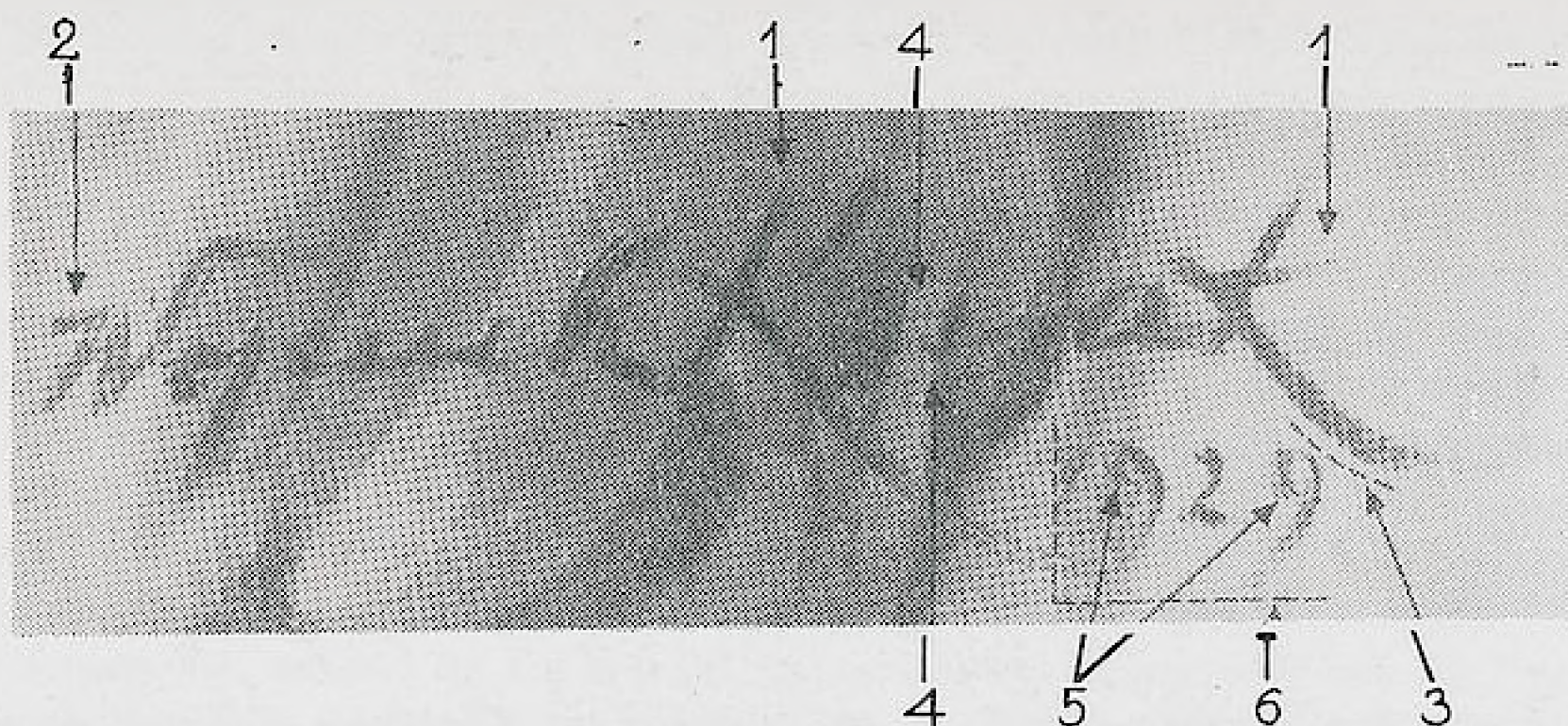
de la comparaison des graphismes ont découvert que les signatures aussi avaient été truquées par une même personne. C'est p.ex. le placement des points du commencement et de la terminaison de tracé (1), le modelage des ajustations initiales (2) et finales (3), les liaisons entre les lettres (4), la construction du chiffre „9” (5) etc. qui le démontrent. On remarque tout de suite la topographie analogue — le placement de la date en face du nom (6). Dans les signatures originales de Wojciech et Jerzy Kossak la date est placée sous l'ajustation finale ou même en dehors d'elle. Ici les dates sont placées sous le milieu du nom. Aussi, dans ces signatures on rencontre le tremor et les retouches (7).

*
* *

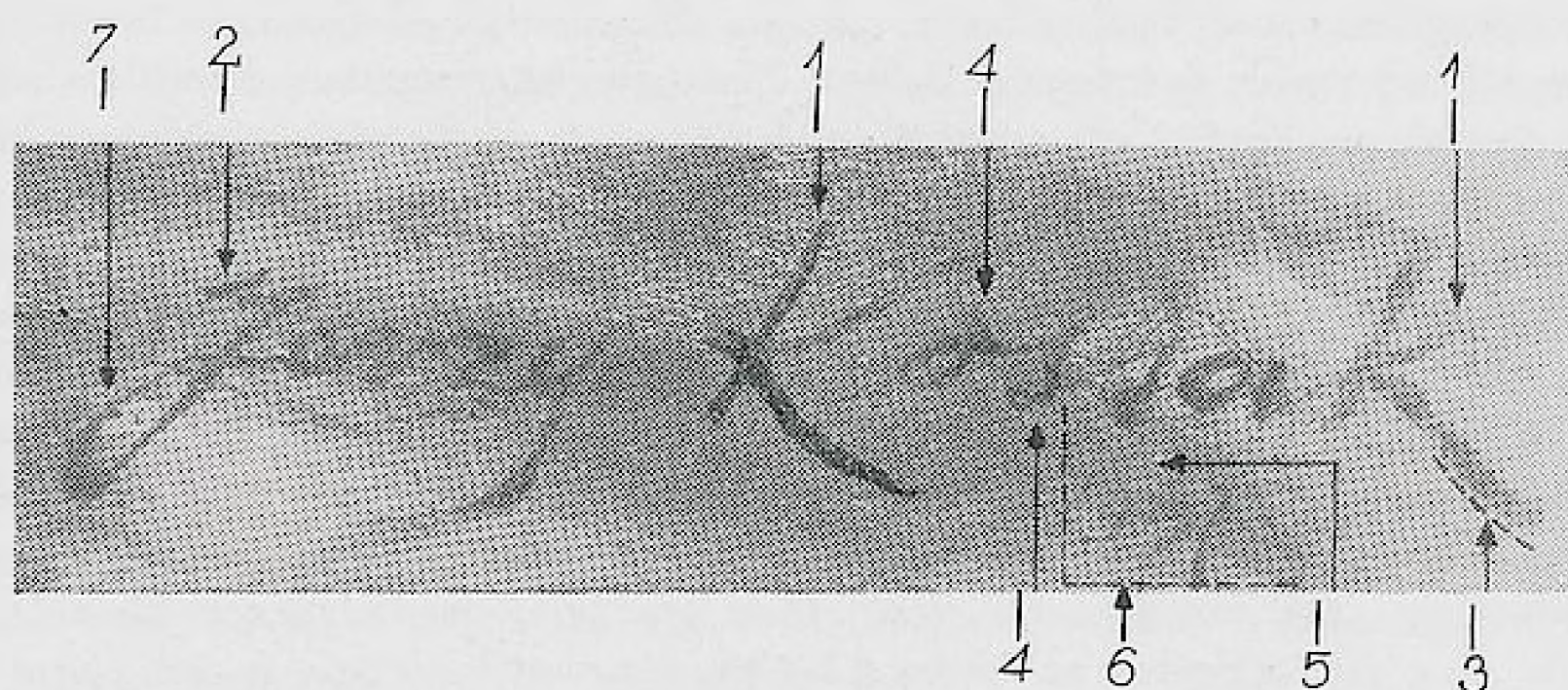
Le graphisme des „énoncés écrits” sur les tableaux est d'habitude différent de celui rencontré sur les documents classiques c.-à-d. des notes, lettres etc. Il faut en chercher la cause dans l'influence des matériaux d'écriture (pinceau, couleur, fond etc.) ainsi que dans la position de la main quand on est en train d'écrire quelque chose sur des documents. Ce phénomène est bien connu des experts en documents. Osborn disait que les matériaux d'écriture influent gravement le graphisme, Locard, en connaissant lui aussi ce phénomène niait cette influence et il fallait attendre les résultats des recherches de Mathyer qui ont mis définitivement fin à ces doutes en montrant que bien que cette influence puisse être aperçue, elle ne peut perturber ni la démarche de l'examen ni son résultat à condition que l'analyse soit menée par un bon expert¹². Cependant, dans le cas de textes écrits sur les tableaux le problème est un peu différent. Ce fait est causé par le caractère différent des matériaux d'écriture¹³, et, de plus, les influences de ces matériaux se cumulent, ce qui est visible sur le produit final graphique. Les difficultés d'écrire avec les pinceaux diffèrent suivant la taille de la pointe, la matière dont elle est faite (soie, crin, matière artificielle) et la touche. Avec les pinceaux ronds, avec une pointe ovale, on a des difficultés en écrivant les boucles dont les lettres se composent. Les pinceaux plats font des terminaisons de lignes effilochées et exigent une pression assez forte afin d'obtenir une trace à peu près égale. On peut bien préciser les détails des lettres quand il s'agit de pinceaux ronds, avec une pointe aiguë. Les pinceaux mous laissent la trace liquide de la touche. Les pinceaux rigides donnent des effets contraires, mais on peut retrouver cette liquidité en écrivant avec un pinceau dont la pointe est plus longue et en utilisant une couleur diluée. La tenue du pinceau au bout du manche provoque les mouvements gauches de la main, visibles dans l'écriture. Quand à l'utilisation des pinceaux plats, on obtient les meilleurs effets en les tenant au dessus du milieu du manche. Quand la surface du fond est inégale, le texte peint, comme on a observé, contrairement à l'intention de l'auteur, perd sa continuité d'une façon que l'on ne rencontre dans une écriture normale. On peut la déchiffrer seulement à l'aide de la lumière sous un angle convenable. Il n'est pas possible d'examiner dans ce cas-là la structure des signes, apprécier la pression et son rythme ainsi que son impulsion (le nombre de signes graphiques c.-à-d. lettres, syllabes etc. écrits d'un trait de la main sans enlèvement du matériel d'écriture). Les fonds lisses permettent une touche rapide, aisée. La diminution du tempo de tracé et les obstacles du „modelage des détails” sont les résultats des couleurs mal séchées sur lesquelles le peintre écrit. Également une tension trop lâche de la toile montée sur un cadre est la cause d'un texte peu sûr, maladroit, et parfois retouché (il s'agit seulement d'un texte écrit avec le pinceau raide). On admet que c'est la consistance de la couleur qui influe le plus sur les différences de l'écriture sur les tableaux. Elle dépend du genre et de la spécificité des

12. J. Mathyer: „Influence de l'instrument utilisé sur l'écriture et les signatures”, *Revue Internationale de Criminologie et de Police Technique*, XXI, 1, 1967, pp. 67-79.

13. Cf. p. ex.: M. Doerner, *Materiały malarzkie i ich zastosowanie*, Warszawa, 1975, pp. 104-112; J. Wojewski, *Technika literacka*, Warszawa, 1974, pp. 135 et 141; et d'autres pour l'influence de peinture sur le graphisme.



XX. La signature fausse de Wojciech Kossak, *L'officier sur le cheval et le tambour*, l'étude pour *Olszynka*, le contre-plaque, l'huile, propriété privée



XXI. La signature fausse de Jerzy Kossak, *Le soldat donnant du pain au cheval*, l'huile, le contre-plaqué, propriété privée



XXII. Déviation du graphisme à cause du support raboteux. Józef Pankiewicz, *L'été*, Bytom, Muzeum Górnośląskie

pigments et des liants ainsi que de la température de l'entourage. Les couleurs épaisses sont, semble-t-il, particulièrement difficiles pour l'écriture, provoquent la diminution de l'allure de tracé, les difficultés du modelage des détails surtout des éléments ovales etc. C'est pourquoi les peintres ne modèlent pas de lettres comme dans leur écriture normale, quotidienne mais les textes qu'ils peignent se composent de lettres simples, souvent comme imprimées. Pour que leur énoncé soit lisible ils écrivent aussi de grandes lettres. Les traces graphiques créées à l'aide de couleur diluée se fondent facilement, ce qui rend plus difficile l'analyse de l'impulsion et du système et de la façon de lier les lettres entre elles.

Aussi la position de la personne qui écrit peut perturber l'image optique de l'écriture. La main n'a pas le plus souvent d'appui ce qui provoque une gaucherie des mouvements, une ligne peu aisée, une pression irrégulière. La mesure de la peinture n'est pas non plus sans importance puisque le texte écrit à la hauteur des yeux, quand le support est placé verticalement, peut avoir l'air différent de celui écrit au dessus ou bien au dessous des yeux.

Toutes ces remarques donnent quelques résultats pratiques pour la méthode de la comparaison entre les graphismes. La connaissance des faits énumérés devrait permettre d'éliminer les doutes concernant les différences d'écriture observées sur les tableaux avec celles des documents. L'expert doit connaître ici toutes les déviations spécifiques. De plus ces remarques devraient permettre de choisir la meilleure méthode d'examen de l'écriture donnée dans le cadre des méthodes particulières au placement des accents de signification. Il peut arriver que quelques éléments, surtout ceux sur lesquels il est facile d'exercer une influence peuvent avoir une moindre importance dans la déduction. Pour en donner exemple on peut montrer aux experts que l'ensemble de traits qui permettent d'apprécier la classe graphique de l'écriture (l'image optique, l'allure du tracé, l'appréciation du degré de possession de l'art d'écrire) possède une très petite valeur individualisée. Les traits structuraux de l'écriture en général ne changent pas. Les changements observés ne se limitent qu'aux petites différences dans la déviation ce qui est lié à l'allure du tracé. Aussi la grandeur des lettres dépend des matériaux d'écriture. La touche peut aussi provoquer l'allongement affecté des éléments au dessus et au dessous de la ligne. La pression et la quantité de place nécessaire à écrire un mot sont aussi perturbés. On peut analyser la pression en raison du caractère tridimensionnel de l'écriture peinte ce qui est impossible avec les documents classiques. On n'a pas observé de changements de proportions mutuelles des éléments graphiques dont les signes se composent, à l'exception d'éléments au dessus et au dessous de la ligne. L'écriture peinte provoque non seulement des difficultés dans l'examen mais peut aussi faciliter la tâche. Dans cette écriture on peut très facilement établir les points et les terminaisons du tracé ainsi que la touche. En observant les traces du poil du pinceau on peut facilement établir l'ordonnement des traces graphiques dont les lettres sont composées, vu le caractère tridimensionnel de l'écriture. Nous sommes enfin d'avis qu'il faut renoncer à l'examen de l'impulsion de l'écriture.

Outre la méthode de comparaison des graphismes dans l'identification des signatures on peut appliquer les méthodes structuro — géométriques de l'examen de l'écriture. Ces méthodes sont les suivantes: le système du tracement des lignes droites d'après Duyster, la méthode de la projection géométrique d'après Bronson et la méthode de la description des figures d'après Czeżot.¹⁴

Il faut enfin remarquer que les éléments mentionnés n'influencent pas sur le graphisme séparément, mais leur influence se renforce ou bien s'annule. Cela concerne surtout les propriétés des matériaux d'écriture qui provoquent les changements d'allure du tracé.

Malheureusement ces paramètres restent toujours peu connus, il faut donc traiter avec prudence les confirmations actuelles en les vérifiant à l'aide d'analyses d'introduction de la fluctuation des graphismes. Nous voulons nous livrer à l'examen complet du problème de l'expertise

14. Cf. Z. Czeżot, *Badania identyfikacyjne pisma ręcznego*, Warszawa, 1971, pp. 136-141 pour ces méthodes de façon plus détaillée.

des signatures et publier les conclusions en forme de monographie. L'objet de ces recherches concernerait en particulier le procès de la personnification et de la fluctuation de l'écriture sur les tableaux. Cela devrait faciliter le travail aux experts puisque les résultats actuels, malgré la pratique qui confirme le bien fondé de leurs opinions, sont sujet à trop d'objections ce qui rend difficile de donner une opinion. Ces examens doivent aussi fournir de nouvelles marques d'identification. Il faut donc espérer, comme le dit notre expérience, que le degré de dépendance de l'influence des matériaux de peinture sera individuel pour des peintres particuliers écrivant sur les tableaux. Pour le moment, ces remarques doivent être utiles dans des expertises de signatures de peinture.

Le complètement du dossier convenable servant à l'analyse des signatures sur les tableaux est ordinairement assez difficile. Le plus souvent l'expert n'a pas la possibilité d'examiner les signatures originales sur les tableaux. Il doit donc se limiter aux photographies dont l'examen peut d'ailleurs aboutir aux résultats positifs. Pourtant, dans ce cas-là il faut disposer d'un ensemble très riche de photographies en blanc et noir et en couleur, en lumière incidente normale et monochromatique et sous un angle différent ainsi que des diapositives en couleur permettant d'obtenir les agrandissements nécessaires à l'aide d'appareil de projection. Nous ne conseillons pas de donner son avis sur l'authenticité des signatures provenant des reproductions graphiques.

Toutes ces remarques sont valables pour les signatures contestées ainsi que pour celles de comparaison mais dans ce dernier cas, à part l'accord avec les postulats concernant le matériel contesté que nous venons de présenter, il faut respecter encore d'autres exigences. Le matériel de comparaison devrait être constitué par des signatures de l'auteur supposé du tableau examiné provenant d'autres tableaux. Il faut admettre que moins le texte examiné est riche, plus large doit être le matériel de comparaison. Outre le postulat de quantité nous soulignons aussi l'importance de la réalisation du postulat de qualité. Il serait à désirer que le matériel de comparaison soit constitué de textes de l'auteur supposé, écrits à l'aide de différents matériaux d'écriture. Le matériel de comparaison doit être constitué par des signatures provenant de tableaux exécutés à l'aide de techniques différentes (à l'huile, gouache, aquarelle etc.) ainsi que, si c'est possible, les signatures apposées par le peintre donné sur des lettres, documents etc. Tout cela permettra d'établir l'échelle des variations graphiques causées par l'influence des matériaux d'écriture. En plus on ne peut pas omettre l'importance du fait de l'étendue de temps. Grâce au riche matériel de comparaison qui date de différentes périodes de la production du peintre il serait beaucoup plus facile d'examiner la signature et de donner son avis, puisqu'on pourrait alors établir facilement l'évolution naturelle de l'écriture examinée. Ce matériel permet aussi en cas de besoin de fixer, de concrétiser ou bien de vérifier la date de la création du tableau en question quand celle-ci n'est pas connue pour le moment ou bien ne correspond pas avec d'autres constations.

La réalisation complète des postulats présentés devrait permettre à l'expert, à condition qu'il respecte toutes les autres exigences, de donner son opinion catégorique. Chaque erreur dans la réalisation de ces postulats provoquerait la détérioration de son avis ou bien même l'abstention de donner son opinion sur la signature contestée.

La comparaison entre les graphismes n'est pas toujours possible à cause du manque de matériel de comparaison. Dans ce cas-là il est nécessaire de confronter les résultats de l'analyse de l'écriture préparatoire avec d'autres p.ex. des examens physico-chimiques etc. On conseille aussi que l'examen de l'authenticité du tableau ou son attribution à l'usage de la procédure judiciaire soit fait par une équipe de spécialistes de différents domaines puisque ce n'est qu'un examen complexe qui donne les résultats d'une grande valeur justificative.